Educação Musical em Mato Grosso: Novas Perspectivas. UFMT, Cuiabá - 2011

"O instrumento harmônico e o canto"

Edson Hansen Sant ' Ana
e-mail: edhansen_2000@hotmail.com

Resumo: O conteúdo deste mini-curso compreende traçar algumas questões sobre a junção do canto com acompanhamento harmônico e a resultante das interações entre essas duas partes – melodia e acompanhamento enquanto seqüência harmônica. O foco de estudo compreende as duas partes, mas, sobretudo as possíveis interdependências que uma parte pode provocar na outra. A proposta foca o aproveitamento das potencialidades musicais dos alunos no que tange a prática em grupo do canto.

Introdução

Como abertura de nossas considerações, gostaria de propor uma quebra de protocolo e apontar uma leitura literal de algumas considerações teóricas de Schoenberg sobre os inícios e finais dos materiais harmônicos dos trechos de uma peça e ou uma qualquer estrutura musical. Suas considerações abordam sobre o campo das conclusões e cadências. O que ele fala e da maneira como fala ajudará a traçar e a colocar um pano de fundo para compor o cenário de nossa pretensa discussão – o instrumento harmônico e o canto na escola. Entendemos escola todo lugar que se transforme num local ou encontro para se treinar e testar experimentos. Um lugar para se acertar, para repetir modelos consagrados, mas assim como testar outras possibilidades, buscando outras soluções para construção de materiais motívicos e frasísticos a partir da interação que ocorre entre harmonia (acompanhamento) e melodia (canto).

Pedindo aqui uma licença aos trâmites acadêmicos tradicionais, antes de prosseguirmos em nossas considerações, abro aqui uma exceção e apresento um texto de Schoenberg, retirado de seu livro chamado *Harmonia*. O subcapítulo intitula-se assim:

Conclusões e cadências

Devo logo dizer que não acredito ser possível concluir uma peça musical de forma que se exclua por completo a possibilidade de continuação. Assim como a *Flauta Mágica* e o *Fausto* admitem uma segunda parte, qualquer drama pode ser continuado e todo romance pode ter os seus 'Vinte anos depois...'. E se a morte é a conclusão da tragédia, não é a sua conclusão definitiva. Assim, na música poder-se-ia, sempre alinhar mais uma vez novos acordes, conforme demonstram numerosas cadências e freqüentes repetições do acorde final, particularmente em obras dos antigos mestres. Porém, indubitavelmente, mesmo aqui também seria possível prosseguir, desenvolver mais ainda a idéia original ou dar seqüência a outras novas. Talvez a proporção ficasse prejudicada, mas não possuímos nenhuma fórmula para a medida exata. Ocorre, freqüentemente, que a princípio se toma por excessivo o que depois se considerará em perfeita simetria. A música, neste aspecto, assemelha-se a um gás, sem forma definida, mas que pode expandir-se ilimitadamente. Contudo, se introduzido numa forma, preenche-se se que se altere a massa e a substância. Se levo em conta tais fatos, hei de considerar muito difícil, quase impossível, realizar um desfecho de forma absolutamente conclusiva. Todavia, não é improvável (e talvez seja até mesmo certo) que resida em cada idéia e na forma de realizá-la algo que aponta para fronteiras que devem ser atingidas, mas não ultrapassadas. Não é improvável, como também não é completamente seguro, que cada idéia traga em si uma proporção. Contudo é possível, por outro lado, que essa proporção resida na idéia (ou apenas nela), mas também em nós. Entretanto, não por isso deva existir em nós como algo imutável, como um dado natural não passível de mudança e evolução, mas sim como uma coisa que se transforma ao seguir as tendências do gosto, talvez até mesmo da moda do espírito da época. Não acredito na Seção Áurea.* Pelo menos não creio ser a única lei forma que atenda ao nosso senso de beleza, senão uma lei a mais dentre outras leis, dentre incontáveis leis.

* Postulado geométrico devido a Euclides, matemático grego que viveu em Alexandria no século III a.C. *Seção Áurea*, na geometria euclidiana, é a divisão de um segmento de tal modo que a relação entre o segmento total e a parte maior é igual à relação entre a parte maior e a parte menor. A parte maior é denominada de *Segmento Áureo*. bela Bartók (1881-1945), compositor húngaro contemporâneo de Schoenberg, fazia uso freqüente desse princípio geométrico na estruturação de suas obras, donde ser provável que derive daí a presente observação.

Logo, não acredito que uma composição tenha necessariamente que possuir uma extensão determinada, mais longa ou mais curta; que um motivo, considerado como o germe do todo, admita somente uma única forma de realização. Caso contrário, dificilmente seria possível escrever duas ou mais fugas diferentes sobre o mesmo tema, como Bach e outros fizeram repetidamente. Se é que tais leis existem, ainda não conseguimos identifica-las. Acredito, isso sim, em outra coisa. A saber, que cada época possui um determinado sentido de forma, o qual diz quão longe há de se ir na realização de uma idéia e até onde não se pode ir. A questão, portanto, reside em tratar de cumprir determinadas condições, através da convenção, e através do sentido formal de cada época, condições essas que, graças às suas possibilidades trazem à tona uma expectativa que garanta a satisfação da necessidade conclusiva.

A música, até hoje, teve a possibilidade de estender-se a tais fronteiras através de cumprimento das leis da tonalidade. Todavia, como já disse anteriormente, não considero a tonalidade uma exigência natural da eficácia artística. E as leis, pelas quais a tonalidade se realiza, são menos naturais ainda. Representam, simplesmente, o aproveitamento unilateral e linear de algumas particularidades naturais; não ensinam a substância: têm em vista meramente a execução regular e mecânica de um artifício que possibilita conferir às idéias musicais uma aparência de unidade. Voltarei ainda a falar minuciosamente da tonalidade, limitando-me aqui ao que é imprescindível no momento. Certamente há algo de muito correto na idéia de concluir uma peça com o mesmo som com o qual se começou, o que resulta, em certo sentido, como algo natural. Pois, visto todas as relações simples procedem da mais simples natureza do som (de seus harmônicos superiores mais próximos), este som – fundamental – possui um certo domínio sobre as estruturas que nascem dele. Os componentes mais importantes dessas estruturas – como que originados do seu esplendor – são, por assim dizer, os seus sátrapas, seus procuradores, à maneira de Napoleão, que sentou nos tronos da Europa seus parentes e amigos. Ele é o alfa e o ômega. Isto é moral enquanto uma outra moral não passe a ser válida. Portanto, as coisas podem vir a ser outras! Por exemplo, se o senhor supremo se enfraquecer e os submetidos se fortalecerem. Um caso que acontece com grande freqüência na harmonia. Mas, da mesma maneira que não é necessário que o conquistador permaneça ditatorialmente, é também desnecessário que a tonalidade tenha que ser orientada por um som fundamental, ainda que se tenha originado dele. Ao contrário: a luta pelo predomínio entre duas fundamentais desse tipo, conforme demonstrado em muitos exemplos da harmonia moderna, chega mesmo a ser algo sedutor. E se aqui a luta termina com a vitória de uma das fundamentais, isso não significa que deva ser sempre assim. Esta é uma pergunta que se poderia deixar em aberto, ali, onde tantas outras ainda permanecem sem

respostas. Pois demonstramos tanto interesse pelo próprio problema em si quanto pela sua própria pretensa resolução. É supérfluo a cada vez remontar aos antepassados, a cada vez buscar a genealogia dos acordes para evidenciar sua procedência da fundamental, mostrando detalhadamente o processo e assim fazer esta dependência saltar à vista, quando tal relação está presente e viva na memória de todos. A maneira complicada que os antigos possuíam de atar, aferrolhar, encravar e lacrar a conclusão de uma peça musical é, perante o atual sentido da forma, demasiado pesada e enfadonha para que se deseje empregá-la. E o pressuposto de que o som é aquilo de onde tudo se origina, pode muito bem pairar tranqüilo, solto no ar, visto que cada som nos recorda isso a todo instante. E, quando devaneamos, também nos desamarrarmos de todas as fronteiras, ainda que o corpo continue a tê-las.

O sentimento formal do presente não reclama essa exagerada compreensibilidade que surge através desse esculpir [*Herausarbeitung*] a tonalidade. A ele, uma peça é compreensível ainda que a relação com o som fundamental não seja especificamente tratada, e mesmo quando a tonalidade se mantenha, por assim dizer, flutuante. Como muitos exemplos demonstram, a unidade [*Geschlossenheit*] da composição não se perde quando a tonalidade está apenas sugerida, ou se torna pouco nítida. E – sem querer afirmar que a música moderna seja realmente "atonal" (pois talvez ocorra que, simplesmente, ainda não conseguimos comprovar nela a tonalidade ou coisa parecida) – a comparação com a infinitude dificilmente poderia ser feita melhor do que através de uma harmonia flutuante, de uma harmonia, por assim dizer, infinita, que não precisa trazer consigo atestado de procedência e passaporte para explicar minuciosamente de onde veio e para onde se dirige. Decerto é simpático os burgueses prazerosamente desejarem saber onde começa e acaba o infinito. E pode-se perdoá-los o demonstrarem pouca confiança num infinito cujas dimensões desconhecem. A arte, porém, se deve ter algo em comum com o eterno, não pode temer o vácuo.

O senso de forma dos antigos exigia outra coisa. Para eles, a comédia terminava com as núpcias, a tragédia com a expiação ou a vingança, e a obra musical 'com o mesmo som'. Daí brotar para eles, quando da escolha da escala fundamental, a obrigação de tratar todos os acontecimentos, como o senhor patriarcal de um território delimitado por seu poder e sua vontade: o seu escudo de armas aparecendo nos luares mais visíveis, especialmente no começo e no final. E, assim, era dada a eles uma possibilidade de conclusão, cuja eficácia resultasse [*em*] uma aparência de necessidade.

Teremos de ocupar-nos em aprender os meios artísticos através dos quais a tonalidade se manifesta. Mas, antes de tudo, trataremos daquilo de onde partimos: da conclusão, da cadência. O aluno verá no estudo das formas, quando estiver mais adiantado, que para atingir conclusões são

> necessários ainda outros recursos além dos meramente harmônicos. Discutir esses recursos e suas funções, e assim guiar o aluno conforme suas necessidades, é, seja como for, muito difícil. Tão difícil que é recomendável familiariza-lo desde agora com aquilo do qual esse resultado depende.
>
> **Harmonia** / Arnold Schoenberg; introdução, tradução e notas de Marden Maluf – São Paulo: Editora UNESP, 2001. (p. 195-198). (Compilação de Edson Hansen Sant ' Ana, 15 de Novembro de 2011 da referida edição).

Nas iniciais considerações que fizemos do texto do Schoenberg, a palavra interação parece que consegue expor o espaço que pretendemos discutir. Assim, interação continuará a ser a palavra de ordem. Buscar-se-á entender aqui interação entre canto e o acompanhamento, como e o que, e quais mecanismos, processos e conceitos acontecem na junção dessas duas partes materiais. Como elas se soldam, se juntam, se interpõem, como dialogam. Assim, aprofundamos as questões em busca de uma possibilidade de entendimento e importância desta interação.

Para tanto, devemos compreender interação, como algo que pode ocorrer do co relacionamento entre acompanhamento harmônico e canto coletivo e ou canto individual. Podemos estabelecer que o canto possa em algum dado momento dessa interação caminhar como um canto definido sem muita variação e ou improvisação. Assim como a harmonia pode caminhar mais previsível e possibilitar ao canto entradas criativas e compensatórias quanto ao tempo, velocidade e dinâmica das figuras rítmicas. E num terceiro plano, um estágio mais avançado, onde se exige criatividade e capacidade de controle rítmico onde ambas as partes flertam com a improvisação e não perdem o pulso.

Essa prática tem se mostrado uma grande fonte de motivação entre alunos tanto de canto, como aqueles do instrumento melódico elementar (flauta-doce, e ou etc) ao serem acompanhados por uma performance de acompanhamento que ao mesmo instante cultive o controle do pulso, mas ainda assim crie ondas diversas de improvisação que são descendentes dos ritmos básicos. A possibilidade dos alunos experimentarem a flexão e o

movimento do balanço rítmico gerado entre a melodia no canto e acompanhamento rítmico-harmônico produz nos alunos iniciais ou nos mais experientes um senso de controle e de prazer ao desenvolverem a habilidade de cantar com essa associação.

Neste trabalho, ou considerações não pretendemos fazer apologia a este ou aquele gênero musical. Mesmo que falemos e necessitemos do conceito improvisação, não necessariamente queremos entender unicamente linhagens ou cadências harmônicas jazzísticas. Se bem que tais materiais podem estar implícitos. Assim, a improvisação segue como grande leque de possibilidades abrindo uma coleção ampla de cores e nuances provinda da inflexão entre ritmo e harmonia que perfazem a base seqüencial sonora para ajustar o pulso, ou até mesmo injetar uma energia plural instigando o canto a praticar outros pulsos rítmicos, assim como outros caminhos ornamentais, e ainda mais outros caminhos escalares e ou harmônicos.

A compreensão do discurso: interrogação/afirmação (pergunta/resposta)

Há implícito nas duas partes, tanto no acompanhamento (predominantemente harmonia) como no canto (melodia) uma lógica discursiva. Assim, ambas as partes trabalham com pergunta e resposta.

Quais as possíveis variáveis e práticas do canto a partir de um procedimento de acompanhamento harmônico do ponto de vista do discurso *pergunta-resposta?*

Em termos formais, o tema melódico *Jingle Bells*, o qual pretendemos usar para ilustrar as possibilidades, concluímos que ele está ajustado assim:

Abaixo o diagrama corresponde ao esquema frasístico e suas desinências no discurso.

comp.1 frase A			4 **pergunta**
comp.5 frase A’			8 **resposta**
comp.9 frase B			12 **pergunta**
comp.13 frase B’			16 **resposta**

Figura 1 – diagrama da forma: frases A, A’, B, B’.

Logo em contrapartida, devemos entender que a sequência harmônica básica possível para esta melodia conterá devidamente suas articulações sonoras e sensoriais quanto à tonalidade e suas funções harmônicas articuladas entre a pergunta e a resposta. Assim, obviamente aqui se fala em cadências – estruturas que dão acabamentos de pontuação do discurso aos trechos ou frases harmônicas. Assim, a *pergunta* se sub estabelece como cadência suspensiva e a *resposta* como cadência conclusiva.

Duduque (2008, p.2) reforça o que Schoenberg propõe que em si uma melodia pode apontar para um fenômeno cadencial igualmente tão eficaz ou algumas vezes mais eficaz que um material harmônico. Assim, Dudeque continua ressaltando que Schoenberg declara "que a eficácia conclusiva de uma cadência é mais completa quando utilizada conjuntamente nas dimensões harmônica, melódica e rítmica".

Apresentaremos uma idéia de alguns cuidados e procedimentos, que podem englobar áreas que envidam atenção para prática do canto e sua associação deste ao material de acompanhamento. Listamos alguns tópicos importantes.

O repertório

A escolha de melodias deve ser segundo grau de dificuldade e segundo possibilidade de compreensão do público a ser treinado. Essa escolha deve ater-se as possibilidades praticáveis segundo idade cronológica assim como segundo perfil de tempo já investido em treinamento e ensaio destes alunos. Assim a maturidade musical virá através de uma adequada trajetória pedagógica que visa domínio progressivo das peças, no que tange às melodias a serem cantadas de modo original e ou arranjadas. Outro dado importante e primordial é o de que se o repertório for conhecido dos alunos ficará mais fácil uma inserção do treinamento, da técnica, da criação, da improvisação e da musicalidade. Haverá depois, a possibilidade de se aplicar repertório novo aos alunos (desconhecido dos alunos). Com essa alternância, consegue-se o enriquecimento do repertório alternando entre músicas conhecidas e desconhecidas. Essa estratégia enriquece o conteúdo temático do repertório dos alunos cantores.

Frega (2007) aponta para a importância de observar a pluralidade e a diversidade musical consumida e ouvida pela sociedade atual. Assim deve-se levar em conta a contextualização do material escolhido para aplicação em sala de aula.

> Hoje, vive-se imerso em um mundo pluricultural "globalizado" com suas vantagens e desvantagens que geram dúvidas ao docente de música na educação básica, com respeito ao que se deve e pode ensinar, e assim dizer em suas intervenções didáticas. Algumas vezes podem as formulações ser expressas assim: folclore ou música acadêmica? tradição regional ou internacional? música de hoje ou de ontem? (Frega, 2007, p. 23).

Harmonia

Neste tópico tem-se uma importante área de conhecimento (pertencente à propriedade da *altura*), mas ao mesmo tempo uma ferramenta pré-requisito para se apropriar da criatividade de forma a combinar os elementos estruturais a serviço da expressão vernacular, indo além e aprendendo a ousar e a especular, dominando e controlando os idiomatismos, podendo aí passar a aplicar simbolismos e para poder com liberdade haver uma interação sistemática do universo do discurso musical - sugere-se, necessita-se de buscas e tentativas contínuas de criatividade e ousadia. A criação deve também ser acompanhada de organização e capacidade de manter sistematizações, manutenções de idéias que tem a função de serem *backgrounds* (bases). A harmonia está contida na propriedade musical da *altura*. A criatividade deve ser aprofundada ou não, segundo o domínio técnico deste campo do instrumentista/professor (cantor regente) e segundo as possibilidades dos alunos. Requer a necessidade do conhecimento de aspectos teóricos, conceitos e leis harmônicas. Um entendimento de que a harmonia pode ser uma base climatizadora de emoções e prazer para se praticar uma melodia conhecida revitalizando-a assim como provocando uma simbiose entre melodia e acompanhamento harmônico.

Ritmo

A compreensão e o domínio na propriedade musical da *duração* possibilita conseguir nuances no balanço e movimento entre as partes da melodia e acompanhamento. Essa associação, essa produção das nuances é que pode fazer acontecer o nascimento e a formação de um gênero musical. Aqui interessa as possibilidades, e nem tanto a sistematização repetitiva de uma batida ou um *pattern* rítmico. Assim poder controlar as durações e padrões das figuras, além de gerar as bases de um gênero musical, pode gerar a capacidade de controlar idiomaticamente seus elementos em nome da expressão e da musicalidade. Assim o acompanhamento – as sequências harmônicas mais simplificadas, bem como as seqüências mais complexas podem em conjunto com a performance melódica e suas nuances interpretativas que são resultantes das provocações e interações do próprio acompanhamento – provoca uma auto alimentação entre os dois sistemas (canto e acompanhamento). Se bem que muitas vezes a proliferação ou ênfase da energia rítmica podem em geral aparecer associadas às seqüências harmônicas mais simplificadas. Outro aspecto fundamental e minimamente básico é a capacidade de sentir o pulso rítmico mesmo na presença de pausas. Há sempre uma dificuldade por parte de iniciantes, a compreensão da contagem do tempo nas pausas (figuras negativas). Essa lógica dos compassos é primordial para se obter a concatenação do discurso entre as partes melódico-rítmico-harmônico.

Improvisação

Essa potencialidade está presente em todos os seguimentos de música, pois a improvisação pode ser o estágio anterior da composição. Pode ser para alguns musicistas um estágio de experimentação, mas nos dias atuais, principalmente a partir do jazz, uma atividade que pode ser entendida e compreendida como capaz de compor um universo em

si. O dicionário de música *New Grove's*, pode trazer uma elucidação sobre essa habilidade, podendo dizer, que é uma das artes musicais em evidência na atual conjuntura contemporânea.

> Improvisação geralmente é considerada como o elemento principal do jazz desde que ofereça as possibilidades de espontaneidade, surprêsa, experimentação, e senso de descoberta, sem quais características a maior atividade do jazz seria destituída de seu interesse **(**Kernfeld, Barry. Improvisação, Música de Grove ed de Online. L. Macy).

A performance, com a prática criativa se pode alinhar com a proposta da teoria de Tillmam e Swanwick (1986) - a teoria/ferramenta TECLA – versão aportuguesada que é entendida: *técnica*, *execução*, *composição*, *literatura* e *apreciação musical*. A improvisação pode cumprir e oferecer saídas para essas questões conceituais que Swanwick levanta em sua teoria, assim como gera no aluno capacidades vocais em música, que podem dominar temas originais, bem como podem experimentar efeitos criativos e novos. Lembrando-se que o arranjo poderá caminhar em duas grandes vertentes: o *arranjo ornamental* e o *arranjo estrutural*.

Práticas conceituais dos arranjos – a interação entre canto (melodia) e acompanhamento (harmonia)

Para uma aplicação prática da proposta conceitual que estamos desenvolvendo nestas considerações, arrolamos aqui, como já era previsto, o tema do *Jingle Bells*, e uma possível sequência harmônica que seja a mais próxima do convencional e simplificado – ou seja, do original.

Esta sequência servirá de base comparativa para se poder medir passa a passo outras propostas de arrumações harmônicas como parte do acompanhamento. Outro dado importante é saber e entender os aspectos relevantes das funções harmônicas e suas correlações. Portanto, gostaríamos de evidenciar os aspectos da dominante, da subdominante e da tônica. Não como possibilidades somente matemáticas e plausíveis dentro do tradicional. Mas, buscar experimentação, e um senso de continuar o que já está acabado, de mudar ou inverter o que está posto – assim como propõe Schoenberg na leitura acima. Interessa-nos compassar, descompassar, atrasar, defasar, mas poder voltar tão somente quando se queira à ordem mais natural, ou original das coisas. Poder caminhar numa manipulação discursiva dos elementos a fim de expressar outros pensamentos musicais. Para tanto vamos nos ater a um tema só e ao mesmo tempo graduar pequenas mudanças.

Figura 2 – seqüência harmônica original (ou próxima ao original).

A posterior, o objetivo inicial é demonstrar a possibilidade de apresentar um caminho introdutório de mudanças, a partir dos acordes básicos (arranjo original). Os acordes abaixo apresentam somente uma agregação de graus que caracterizam dissonância, mas que possam evidenciar os aspectos melódicos. Entendo chamar esse processo de harmonia ornamentada, e como por alguns teóricos – como harmonia em extensão (a partir da base triádica do acorde).

Nesta fase mais alargada da marcha harmônica se pode trabalhar com arranjos mais rítmicos. Evidenciando o que podemos conceituar de arranjo ornamental (escalas, notas de passagem, ornamentos [trinados, retardos, apogiaturas, mordentes, etc] – incluindo neste conceito de arranjo – as inflexões rítmicas entre mão esquerda [representando o baixo e seus procedimentos de aproximação cromática, e ou diatônica somando-se aos já famosos jogos de quintas e quartas que são muito peculiares aos contornos dos desdobramentos harmônicos de um determinado acorde; assim como os jogos alternados entre mão direita e mão esquerda – onde podemos ter na mão direita a acentuação dos segundos e quartos tempos enquanto o baixo marca os primeiros e terceiros tempos]).

Figura 3 – somente ornamentação harmônica ao arranjo original.

Para o próximo exemplo, além dos acessórios dos graus em extensão, partindo de uma harmonia mais natural, mais previsível quanto à necessidade melódica – projetamos aqui uma mudança gradual e estrutural de alguns pontos da sequência harmônica. No primeiro sistema (linha) deste arranjo, há uma mudança nos terceiros e quartos compassos. Elas são descendentes de seus acordes principais e anteriormente chamados de originais, ou segundo Schoenberg – acordes com som mais naturais. As alterações seguem assim o acorde de Dó com sétima maior é substituído por um acorde de função relativa. Seu relativo menor, já conduzindo uma sétima menor. Queremos como numa convenção, a partir de agora instituir a sétima menor aos acordes menores como acessório já pertencente normalmente ao acorde. Assim como dos acordes maiores a sétima maior, com exceção da dominante que se carregará a sétima menor para poder deixar implícito o trítono – elemento gestor da tensão para resolução das suas sensíveis: a sensível tonal e a sensível modal. Nos terceiros e quartos sistemas (linhas), no seu segundo compasso aplicamos ali em concordância com as notas melódicas que também estão contidas no relativo menor e anti-relativo menor (2ª. lei funcional) que são originados em Sol maior. Obs. (entendendo que as sétimas maiores ou menores já estão intrínsecas na gestão destes exemplos – sendo que não necessariamente haja de estar presente esse grau dissonante, lembrando que há estilos ou gêneros musicais que não comportam as sétimas como disposições naturais ao contexto harmônico – como é no Jazz, por exemplo; em outro caso, veja-se que na harmonia barroca a sétima na maioria das vezes como a sétima menor que está intrínseca à dominante para resolver as sensíveis em busca da estabilização na tônica).

Jingle Bells

agregação de graus (e re-harmonização ou arranjo estrutural)

Domínio Público
arr. Edson Hansen Sant 'Ana

G7+ G7+ C7+ Am7 D7+ Am7 D7 G7+

G7+ G7+ C7+ Am7 Dadd9 Am7 D7 G9

G7+ Em7 Bm7 C7(9) Am7 G7+ A7 D C/D

G7+ Em7 Bm7 C7(9) Am7 G7+ D7(9) Gadd9 G6/9

Figura 4 – ornamentação ou agregação de graus e algumas mudanças na estrutura acórdica.

Na próxima proposta de arranjo iremos ousar mais em busca de outras possibilidades que irão articular com as resoluções da *dominante* para a *tônica*. Ocorrerá onde se esperaria um acorde de *tônica*, como no segundo compasso do primeiro sistema (linha), ocorre uma *subdominante* forçada a partir do acorde anterior que está na função de *dominante* por que aparece na formulação de Dm/G (o que nada mais é um acorde maior com sétima menor – que já em si caracteriza-se como acorde possuidor do trítono). Assim é lógico apontar que o ajuste na parte superior do acorde de *subdominante* (G/C), esse ajuste tem objetivos de se acoplar ajustar á melodia (Ré3, Si3). Aqui neste trecho em questão ocorre a resolução do acorde que era *tônica*, mas que com uma inserção da

estrutura superior do (Ré-Fá-Lá) gerou através do Fá a sétima menor provocando a existência do trítono assim o que era *Subdominante* resultou numa *tônica local* (momentânea). Assim, outros eventos de lógica funcional ocorrem neste exemplo. Poderemos contemplar e comentar os comportamentos mais diversos. Mas, vai uma ressalva importante, como que uma recomendação segura em prol do bom êxito dessa proposta de arranjo: é que a melodia deve ser sempre realçada para que se contemplem os efeitos harmônicos. Quando se têm alunos mais amadurecidos podem ser experimentadas harmonias mais densas. Tendo alunos ainda iniciantes, prefira-se harmonias mais leves e simplificadas dando realce a elementos rítmicos – ao que chamamos de *arranjo ornamental*.

Figura 5 – arranjo estrutural com proposta concatenada entre melodia e outras possibilidades lógicas no encadeamento harmônico.

No próximo caso abaixo, este quinto arranjo ocorre uma proposta de modalização. O que é isso? Nada mais é do que a modulação da estrutura melódica-harmônica. Simplesmente harmoniza-se a melodia em Sol menor, por acordes pertencentes ao modo menor do mesmo referido homônimo tom menor. Ocorrem extenções aderindo tanto a escala menor natural, assim como da utilização da escala menor harmônica, tendo presente o elemento Fá#, o qual caracteriza a escala menor harmônica de Sol.

Figura 6 – modulação melódica e igualmente modulação harmônica da sequência.

No arranjo sub sequente, o primeiro sistema (linha) se optou pela manutenção da lógica de um pedal em sol que se repete na linha do baixo, deixando claro que todas as harmonias terão que se concatenar entre sua sequenciação, assim como ao mesmo tempo estar ajustada ao desenvolvimento melódico. No segundo sistema (linha), a proposta é se

praticar uma linha de progressão por graus conjuntos na linha de baixo, e se conseguir a evolução harmônica através de ajustes harmônicos das diversas posições possíveis de um acorde. Da mesma forma a melodia também é valorizada para se entender as possíveis variantes da harmonia. É como se a própria melodia se tornasse aqui o elo unificador – dando a melodia o caráter de acompanhamento, invertendo a ordem funcional da parte. O elo unificador é a melodia, ela dará noção ao ouvinte o quanto se pode ir longe com a harmonia. Ou seja, que malabarismos poderá se aplicar à harmonia enquanto acompanha uma melodia. E mesmo assim, tudo se manter em uma pretensa e até tênue segurança ou estabelecida ordem gestual do conjunto. Por isso, acima recomendei, a execução melódica mesmo que não se cante, mas só se experimente pianisticamente. Assim, como se pode esperar na inflexão rítmica, caminhos diferentes dos da melodia. Desta forma aqui, levamos a extensivos caminhos e encadeamentos harmônicos.

Figura 6 – arranjo estrutural com idéia d arranjo estrutural inicialmente com uma proposta de pedal no baixo.

Para este exemplar, utilizamos possibilidades mais livres, como se fosse uma colcha de retalhos quanto a procedimentos. É um trabalho onde se busca reunir livremente as possibilidades técnicas e conceituais apresentadas aqui. Substituições harmônicas, baseadas no estudo da possibilidade melódica para o encaixe daquele ou outro acorde, pensando-se na função e ajuste se necessário da harmonia superior do acorde. Assim, como as resoluções tradicionais das cadências (as conclusivas: perfeita, completa e plagal), assim como entendimentos de passagens e aproximações cromáticas e ou diatônicas não somente do baixo, mas de fato do acorde integral. Aqui então, um exercício livre buscando aplicar os conceitos e idéias aqui veiculadas.

Jingle Bells

(pense num canto livre e improvisativo)

extensão cadencial

Domínio Público

arr. Edson Hansen Sant 'Ana

Figura 7 – arranjo ornamental e estrutural com idéia de arranjo instrumental livre. Tal procedimento se estende para a linha vocal.

Algumas prévias à conclusão

Nas escolas que já existe um horário reservado na grade para música, pode-se criar um espaço para que o professor estimule a apresentação de alunos que desenvolvam alguma prática vocal. O canto coletivo unifica, ainda mais quando executado a partir de uma performance de acompanhamento inovadora e provocadora – que é o caso de nossa proposta. Além do mais o professor pode ter uma idéia do tipo de performance, no que tange à musicalidade e em que situação a desenvoltura artística do aluno praticante ou aspirante ao canto está. Se há uma prática musical viável: é o canto – um instrumento musical pessoal. Os alunos quando indagados sobre o que gostam de cantar oferecerão guias e possibilidades de repertórios. Há a possibilidade de "intercooperação com professores de outras disciplinas. Por exemplo, um professor de inglês que queira trabalhar ou aprimorar as canções do idioma, pode contar com o apoio do professor de música, daí pode nascer um coral de classe, associado a uma banda instrumental (violão, guitarra, contrabaixo e bateria)" (Sant'Ana, 2010).

Conclusão

O presente texto quer apresentar a potencialidade de grande energia criativa e musicalidade que podem surgir da interação entre canto (melodia) e o acompanhamento (harmonia). Essa interação deve ser explorada a ponto de que tanto a execução do canto e do acompanhamento se funda seguramente tendo possibilidades infindáveis do discurso (*pergunta* e *resposta*), ao domínio dos elementos necessários para a expressão dos simbolismos e significados individuais e coletivos. Que emane o prazer da comunicação e controle musical – tanto das questões rítmicas assim como dos campos e nuances criativas que possa advir da atitude provocadora do acompanhamento bem harmonizado no que tange ao planejamento do arranjo, assim como da segurança e densidade criativa da improvisação que perpasse entre o canto e o próprio acompanhamento, numa retroalimentação constante. O domínio do pulso, as questões rítmicas que envolvem o controle da sincopa, do contratempo, do entendimento das revitalizações das frases através das inflexões ritmicas-harmônicas não só nas cadências e conclusões dos trechos frasísticos, dos possíveis desdobramentos de elementos e materiais das estruturas acórdicas, mas sempre buscando o objetivo de conservar a lógica do pulso claro. Isso tudo propiciará a interação segura, mas também possibilitará a nuance beirando tentativas inovadoras do desgarrar-se premeditado do ritmo, assim como do seu andamento. Tal domínio possibilitará, treinará e propiciará ao professor e ao aluno terrenos inexplorados dos materiais, das frases, da criação, dos simbolismos pessoais, fortalecendo a prática coletiva. Das nuances, das imprecisões, poderão ser geradas outras propostas de gênero musical. Assim, é nesse sentido que podemos agir do ponto de vista de Schoenberg - quanto ao discurso do ritmo, da velocidade, do andamento, da harmonia, da melodia, do discurso pontual ou suspensivo dos acordes; das inversões ou reutilizações subversoras das funções dos acordes. Como caminhar entre o tonal e o limite possível disso que é tonal.

Referências bibliográficas

DUDEQUE, Norton. **Anais do SIMCAM4** – IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais - maio 2008. A invenção de cadências e o exemplo de Schoenberg. Curitiba, UFPR, 2008.

FREGA, Ana Lucia. Diversidad musical como desafío. **Revista da ABEM,** Porto Alegre, V. 18, 21-26, out. 2007.

PASCOAL, Maria Lúcia; **PASCOAL**, Alexandre. **Estrutura Tonal: Harmonia**. Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2000.

SANT'ANA, Edson Hansen. Arranjos para conjuntos de escola. Mini-curso. **Encontro Regional da ABEM**.Sinop-MT: 2010. (pp. 1-5).

SANT ' ANA, Edson Hansen. ***Jingle Bells***: cinco arranjos. Sinop – MT: nov. 2011.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Trad. de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

SWANWICK, Keith. **Music,Mind and Education**. (1988). London: Routledge, Great Britain by Biddles Ltd, Guildford and King's Lynn.